Należytość pocztową opłacono ryczałtem

CENA EGZ. 50 GROSZY.

Lwowskie Wiadomości muzyczne i literackie

Adres Redakcji i Administracji: Lwów, ul. Konopnickiej 8. — Tel.: 50-28. Prenumerata: Z przesyłką pocztową Zł. 1·50 kwartalnie.

Konto czekowe Nr. 153.166. Godziny redakcyjne: od 2—4 popołudniu
Pismo wychodzi na początku każdego miesiąca.

Nr. 2 (51). Lwów, dnia 1. lutego 1930. Rok V.

Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

O KILKU PROBLEMACH KRYTYKI MUZYCZNEJ

Nie bez żywego zainteresowania śledziłem toczącą się od dłuższego czasu na łamach pism muzycznych dyskusję nad kwestją, czy krytyka muzyczna ma rację bytu, czy też jest zbędną. Dyskusja taka, zapewne nie ostatnia, a z pewnością nie pierwsza (o ile mnie pamięć nie myli), była dyskusją akademicką i czysto teoretyczną, jeśli chodzi o jej wyniki na przyszłość bliższą lub dalszą. Niczego bowiem nie zmieni. Dobrze wiemy, że krytyki muzycznej potrzebują zarówno krytykowani, jak i krytykujący, a to z powodów, nad któremi tu nie potrzebujemy się zastanawiać, gdyż zna je każdy, kto miał sposobność zetknąć się z artystami i z krytykami. Wszelkie zatem dyskusje nad kwestją tego rodzaju byłyby jałowe, a nawet niepożądane, jeśliby się rozważało n. p. kwestję idealnego stosunku artystów i krytyków do siebie i do sztuki, wzgl. krytyki oraz do działalności tak jednej jak i drugiej „strony". Chodzi zatem w dyskusji więcej o to, j a k winna być wykonywaną krytyka, niż o jej byt lub niebyt. Zgadzam się zupełnie z postulatami, jakie w „Wiadomościach lwowskich", (Nr. 12 (49) postawiła Dr. Stefanja Łobaczewska, tem samem więc nie twierdzę, że krytyka muzyczna jest zbędna. Chcę jednak zająć się pewnemi problematami krytyki muzycznej, jakkolwiek wiem, że i ta część ogólnej dyskusji nie wychyli się poza obręb czysto teoretyczny. Problematy te są — nie przeczę — bardzo drażliwe, bo nie dotyczą krytyki muzycznej, lecz.... krytyków. Nie odnoszą się one jednak do krytyków, których możnaby wymienić po nazwisku, lecz do pewnych t y p ó w, dających się wskazać w s z ę d z i e (nietylko w Polsce). Piszę wyraźnie: „p e w n y c h t y p ó w" — ogólną bowiem typologją krytyki muzycznej na podstawie psychologicznej nie mam zamiaru się zajmować, jakkolwiek byłby to temat bardzo interesujący, choć również nie nowy. Przedtem jednak poruszę inną jeszcze sprawę, bardziej ogólną i niemniej charakterystyczną, lecz znowu nie nową, jakkolwiek dyskretnie omijaną w dyskusjach nad krytyką muzyczną.

I.

Walka o „nowe ideały".

Mam wśród krytyków muzycznych kilku przyjaciół, z którymi łączy mnie miłe wspomnienie walki o t. zw. nowe ideały (było to w latach 1902—1914). Jakkolwiek do moich stałych zajęć nie należy zajmowanie się tem, kto, co i jak krytykuje, to jednak mam możność obserwowania tych spraw, odnośnie do moich właśnie przyjaciół. W sprawy osobiste nie lubię się wtrącać, gdy zaledwo czas starczy na sprawy rzeczowe. Jednakże będzie to nieodzowne w tym tylko wypadku; nie chodzi zresztą o żadne tajemnice. Przyjaciele moi, będący bądź „tylko - krytykami", bądź też „muzykami - krytykami", są albo w moim wieku, albo nieco starsi, albo nieco młodsi. Jak już wspomniałem, łączy nas pamięć o walce wspólnej, o t. zw. nowe ideały, które — jak wiadomo — po pewnym czasie już nie należą do nowych i ustępują miejsca nowszym „nowym". Idzie to w parze nie z rozwojem krytyki muzycznej, lecz sztuki. Walczyliśmy o sztukę R. Straussa, Debussy'ego, Skrjabina, Regera, gdy w Polsce był jeszcze zwalczany Wagner, Brahms, Bruckner, C. Franck, nawet Berlioz i Liszt. Walczyliśmy o Karłowicza, Fitelberga, Szymanowskiego, Różyckiego, gdy zaledwie pojawiały się ich pierwsze dzieła i gdy ich indywidualności jeszcze się były nie rozwinęły. Zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że niejedno musimy „nadrobić" w opinji polskiej i że walka jest niezbędna wobec nieopisanie wstecznej a wpływowej krytyki muzycznej, reprezentowanej nawet przez ludzi z talentem pisarskim, a więc tem bardziej szkodliwych. Staraliśmy się iść z żywymi naprzód i poprostu uczyć się u artystów, a nie u krytyków. Kilku z naszego grona zajmowało się historją starszej lub nowszej albo i starszej i nowszej muzyki i należało do ludzi rozumiejących tę kardynalną zasadę „historjozofji sztuki", według której „panta rei" — wszystko się zmienia i nie może się nie zmieniać, bo nic nigdy w dziejach muzyki nie pozostawało na tem samem miejscu. Historja muzyki była nam mistrzynią. Zrozumieliśmy rzecz najbardziej może zasadniczą: jeśli ktoś od pewnego czasu zaczyna nie rozumieć muzyki współcześnie powstającej, to wina nie leży po stronie muzyki, lecz tego, kto tej muzyki nie rozumie. Nie jest ujmą dla nikogo, jeśli w pewnym okresie życia zaczyna nie odczuwać lub nie rozumieć pewnych zjawisk artystycznych, jeśli traci możność ideowej czy innej łączności z niemi, ponieważ duchowe przesłanki nierozumiejącego i nierozumianego są zupełnie inne i w inną stronę skierowane, co utrudnia lub uniemożliwia podejście ku tym zjawiskom... Ale wróćmy do — moich przyjaciół. Zauważyłem od szeregu lat, iż stanowisko ich wobec nowych, nowszych, czy najnowszych zjawisk muzycznych (w pierwszym rzędzie oczywiście t w ó r c z y c h) staje się coraz bardziej agresywne, a conajmniej pozbawione sympatyj lub demonstracyjnie obojętne. Z tym samym zapałem, z jakim walczyliśmy w swoim czasie o nowe (wówczas) ideały, zaczęli zwalczać i istotnie zwalczali i zwalczają ideały nowsze i najnowsze, co oczywiście stało się dla mnie dowodem, że albo nic ich z niemi nie łączy, albo też zależy im na tem — co za wzruszająca naiwność! — aby ideały te nie zwyciężyły. W obronie ideałów, które w zapale polemicznym stały się dla nich ideałami na całe życie, zaczęli zwalczać nowe, lecz nie dla nich, ideały. I to właśnie jest jednym z najjaskrawszych dowodów b ł ę d n e g o k o ł a k r y t y k i m u z y c z n e j. Generacja średnia toczy zawsze walkę na dwa fronty — i w tem jej tragedja, jej tragikomedja. Do wielkich rzadkości należy jednostka, która jest w stanie rozwijać się przez długi szereg lat i nadążyć szybkości nie „rozwoju" (w przyrodniczem tego słowa znaczeniu), ale przemian wartości w sztuce, dając temu wyraz w wartościowych (co do treści) i objektywnych wywodach krytycznych, wolnych od pedanterji i od snobizmu i ukrywania przed czytelnikiem swego rzeczywistego stanowiska wobec każdorazowej zmiany kierunku w sztuce — a więc wolnych od wszelakiej jednostronności i wygody myślowej. Daleko częstsze jest inne stanowisko krytyka, polegające na uporczywej, nie liczącej się często nawet ze słowami negacji wszelkiego „nowego" czy „innego". Padają słowa gromkie, złośliwe lub ordynarne, dowcipy mają ratować „zagrożoną" sytuację, w rzeczywistości zaś odsłaniają brak danych do wydania rzeczowego sądu. W tych wypadkach nigdy nie czytamy werdyktu o tem, czy dzieło jest „dobre" czy „złe". Nie chodzi tu nawet o szczerość tej negacji. Ale nieodłącznem zjawiskiem jest tu fałszywa ambicja krytyka, który chyba dobrze zdaje sobie sprawę z tego, że sztuka jako związek czynników emocjonalnych i intelektualnych , opartych na pewnych założeniach ideowych, wymaga, aby jedne i drugie czynniki w psychice krytyka były w stosunku do dzieła sztuki, czy kierunku artystycznego uporządkowane na objektywnych podstawach, aby zatem przecież zaistniał jakiś pomost łączący go czy z dziełem, czy kierunkiem. A jeśli tego pomostu niema, jeśli zatem brak tych kardynalnych przesłanek, tak niezbędnych dla odczucia lub zrozumienia pewnych zjawisk artystycznych, to tem samem nie istnieje podstawa do wydawania jakiegokolwiek sądu. W tym wypadku „opinja" krytyka tej kategorji staje się opinją prywatną człowieka, który nazywa się tak lub inaczej, a obok tego jest krytykiem muzycznym. Mimo to, opinja ta bywa nazywana „publiczną", „fachową", „oficjalną", „miarodajną". Krytycy tej kategorji zabierają więc głos w sprawach zupełnie sobie obcych, ponieważ tak im każe ich fałszywa ambicja. Nie mówię tu już o n i e i d e a l n y c h powodach, które również nakazują im wogóle zajmować się krytyką rzeczy nieodczutych lub nierozumianych, gdy w rzeczywistości powinni swą działalność ograniczyć do osądzania spraw, które nie są im obce.

W sprawie, którą w tym artykule poruszam, widzę jeden z głównych powodów znienawidzenia krytyki muzycznej i powracania co pewien czas do sprawy zbędności lub niezbędności istnienia krytyki muzycznej (czy innej). Osobliwem jest unikanie, czy umyślne niezwracanie uwagi na ten właśnie problem. Wszak jest on bardzo delikatnym problemem „czysto ludzkim", sięgającym nietyle w zbędność lub niezbędność krytyki, ile raczej samych krytyków w pewnym okresie lat ich życia — albo pewnych krytyków wogóle.

Zapewne — walka o ideały jest tym ogniem, w którym hartują się objektywne i wartościowe poglądy na twórczość artystyczną, i to poglądy, niewydawane zazwyczaj przez... krytyków. Walka ta przypomina odwieczną walkę pokoleń o nowe, w danym czasie, ideały. Jest to z pewnością objaw, którego niepodobna ominąć. Ale rozwiązanie tego problematu przychodzi zawsze od strony sztuki, nigdy krytyki. Dlatego zapewne powroty do dyskusji nad krytyką i jej racjonalnością lub nieracjonalnością istnienia są zjawiskiem stałem. Są one związane ściśle z rodzajem organizacji publicystyki. Bez reorganizacji tej ostatniej nie może być mowy o jakichkolwiek zmianach. Dziennik lub czasopismo, mogące rozporządzać kilku krytykami muzycznymi, jest zawsze bliższe uregulowania tych spraw. Muszą to jednak być krytycy różnych autoramentów. Czyż można wymagać od sędziwego krytyka, aby wydał sąd objektywny o zjawiskach najnowszych? Czyż można żądać od młodego i pełnego zapału krytyka, aby sąd jego o sztuce „wczorajszej" był objektywny, skoro krytyk ten walczy o nowe ideały? Pomimo bowiem wszelkich nakazów objektywności, które w rzeczach sztuki uważam za pobożne kłamstwo w stosunku do krytyki „artystycznej", czynnik subjektywny nietylko ma prawo, ale i konieczność bytu, jeśli krytyka ma być produktywna. Regulatorem może być w tym wypadku tylko fachowe (t. j. „muzyczne") przygotowanie krytyka. Lecz to właśnie często należy do „imponderabiliów", jak nas poucza codzienne życie. A jednak to „przygotowanie" może być często walną przeszkodą. O tym właśnie problemacie chcę powiedzieć kilka słów.

(Dokończenie nastąpi).

KAROL STROMENGER

PLAGJATY MUZYCZNE

Wiadomo, że jazz — jako typ muzyki, jako styl, instytucja, przemysł hurtowniczy — że jazz zapożycza melodje. Czasem złupi jakiegoś klasyka, czasem pod pretekstem parodji ściąga z Chopina, Wagnera, Griega. Czasem i bez pretekstu!... Wreszcie, że oryginalny pomysł nawet jazzowy, idzie do „fabryki", gdzie specjaliści z jednego oryginału robią dziesięć odmian. Bo zapotrzebowanie jest olbrzymie, tekstów zawsze więcej na składzie, niż muzyki. Jazz plagjator! — Oto — masz, jesteś zdemaskowany, potępiony, żaden uczciwy człowiek!... przecież istnieją zasady etyki, pojęcia moralności, przecie w każdym cywilizowanym kraju!

Obwiniony jazz odpowiada: „sia-daj pan.. ", na co jakiś sędzia rozjemczy zapewne wyrżnie budującą mowę, z cytatami na poparcie: niewzruszonych zasad własności, z jednej strony, z drugiej, okoliczności łagodzących, jak: pokrewieństwo pomysłów, albo niezależnej od siebie równoczesności tego samego pomysłu u dwóch autorów. Jeżeli rozjemca jest bardziej „przyrodniczo" usposobiony, to powie, że takie jest „prawo życia", które pojęcia etyki uważa za umowę społeczną, a moralność za tarczę słabych...

A przed muzyką stawia się drażniący dylemat: kraść, czy nie kraść? Ładna historja — więc teraz można ewentualnie popełniać plagjaty, albo samemu być narażonym na zamachy plagjatorskie!

Dlaczego wszystkie nieszczęścia widzieć koniecznie teraz, albo w przyszłości, kiedy plagjaty muzyczne mają swą historję, długą, bogatą w zdumiewające szczegóły, historję, która nietylko jest ciekawa ze względu na fakty, ale i ze względu na zmienność pojęć o własności autorskiej.

Kiedy ostatnio grali w Warszawie *Wiéner i Doucet,* jakoś nikt nie miał sposobności uważać, że ich jazzy są skądkolwiek zapożyczone. Grali, coprawda, bardzo dobre, wybrane oryginały. Ale dowcipem koncertu ich było, że grali na samym początku „koncert Bacha" na dwa fortepiany. Krytyka warszawska bardzo skwapliwie omawiała ten „koncert Bacha" w oddaniu specjalistów jazzu. Rozdzierała szaty albo miała uśmiech pobłażliwości, który miał służyć dla wzmocnienia autorytetu krytykującego. Pointe'ą dowcipu jest, że ten utwór właściwie nie był koncertem Bacha! Tylko koncertem Vivaldiego w oryginale (na dwoje skrzypiec z orkiestrą). Bach zrobił z niego układ na organy, jak to robił w wielu podobnych wypadkach i bez najmniejszej intencji przyswajania sobie obcej własności.

W czasie, kiedy drukowane nuty były rzadkością, istnienie manuskryptu choćby w odpisie często zbliżało zasługę przepisującego albo przerabiającego do zasługi samego autora. Pozatem ludzie w muzyce wykształceni, to były rzadkie wyjątki wśród rzeszy, której wogóle nuty były niedostępne. Pismo nutowe tembardziej było hieroglifem w czasach, kiedy wogóle wszelkie pismo było już potrosze przywilejem nielicznej inteligencji. Inteligencja, to musiało być coś w rodzaju klubu wtajemniczonych. Cytata muzyczna była raczej ozdobą dzieła, aluzją, stwierdzającą ewentualne wykształcenie autora i słuchacza, niż zdobieniem się w cudze piórka. Zresztą i Vivaldi (w tymże samym koncercie „Bacha") wplata sam cytatę, którą znajdujemy potem u Händla (w arji z „Rinalda").

W dawnej muzyce, kwestja, kto kogo cytuje, to sprawa dość skomplikowana, która w świetle nowszych badań zawsze może przedstawić się inaczej. Wynika z tej gmatwaniny tylko, że wiek XVIII miał w sprawach własności autorskiej pojęcia o wiele bardziej liberalne, niż my je mamy dziś. Uznawano, że pomysły melodyjne mogły „chodzić po ludziach", że granica między kompozycją a układem nie miała wyraźnej linji demarkacyjnej. Wynika wreszcie *pro domo nostro,* że warszawska „krytyka" muzyczna chętnie idzie na lep tego, co jej podaje program... Program ma prawo podawać Bacha, jako autora koncertu, który grali Wiéner - Doucet, bo przeróbki Bacha od wielu lat płyną pod flagą jego kompozycyj. Tylko, nie bez pewnej pikanterji pozostanie, że na koncercie jazzowym, sam jazz, jakoś nie okazał się plagjatorem, zdemaskowanym komunistą, ale raczej ci klasycy, którzy — dokładnie biorąc — nie mają wiele związku z jazzem. Pozory mylą, nawet zawodowo „nieomylnych".

Zmienne są pojęcia o autorstwie, zmienna jest etyka o własności duchowej. Czyżby etyka? W sprawach ściągań, zapożyczonych pomysłów, cytatów i przeróbek trzeba niekiedy zrozumieć odmienne stosunki dawnych czasów i nie sądzić plagjatów naszemi kryterjami, wziętemi z kodeksów karnych i z dzisiejszych pojęć o własności. Autorowie średniowieczni często nadawali swoim własnym tworom literackim, czy naukowym pozory pochodzenia prastarego, dla zyskania im autorytetu. Ukraść autorytet obcy dla własnego dzieła, stworzyć mistyfikację, to jest środek, którego szanse powodzenia zna Macpherson, autor „pieśni

Ossjana“ i niejeden z autorów żyjących. Dlaczego muzyka nie miałaby znać i tego środka? Istnieje też cały szereg utworów muzycznych, podrzuconych sławnym autorom. Zawsze wzruszająca jest tylko prostota ducha, z jaką do dziś dnia najsławniejsze nawet podrzutki muzyczne stale figurują na programach warszawskich pod niewłaściwą firmą i jak automatycznie pomyłki te powtarza „krytyka“. Kilka przykładów: Canzonetta, niby Pergolesego *Tre Giorni* (kompozytor: Rinaldo da Capua); Kołysanka Mozarta *Schlafe mein Prinzchen*, (kompozytor: Bernard Flies); arja Stradelli: *Pietá Signore* (kompozytor: L. Niedermayer) i t. d. Szereg „nieautentycznych“ kompozycyj jest długi... Ostatecznie i naiwność ludzka ma nieprzebrane widocznie pokłady! Seweryn Goszczyński wierzył w Ossjana, dlaczegożby „Kurjer Warszawski“ nie miał wierzyć w istnienie lesbijskiej Bilitis? Jeżeli żyjący kompozytor warszawski wziął capstrzyk austrjacki za „polski hejnał“ to dlaczegożby programy koncertów miały niszczyć złudzenia autorytetów?....

Nie można twierdzić, że prostota ducha w sprawach „podrzutków“ muzycznych jest jedyną naiwnością. Bo kiedy kompozytor świadomie zapoczyna pomysł od innego kompozytora, sprawa jest jeszcze trudniejsza. Nie tylko kwestja, „co moje, co twoje“ wymaga rozstrzygnięcia, ale i psychologja plagjatu wymaga zrozumienia.

Bach przerabiał włoskie koncerty dla użytku dworu weimarskiego, bo był nietylko kompozytorem nadwornym, ale i kapelmistrzem, a z tego tytułu musiał się starać o „materjał“ nutowy dla swych chlebodawców. Kiedy w Lipsku musiał dostarczać kompozycje okolicznościowe, zdarzało się, że z braku czasu wyciągał dawne swoje kompozycje i podkładał nieraz pod muzykę inne słowa. Tak n. p. kantata na koronację Augusta III-go na króla polskiego, jest przeróbką dawniejszej kantaty. W swym zbiorze nut Bach chciał mieć jak najwięcej wartościowych dzieł, dawniejszych i współczesnych, więc własnoręcznie przepisywał całe foljały, przepisywała mu i żona, uczniowie. Dla uczniów zbierał arje, pisywał fugi na obce tematy, poprawiał i przerabiał obce utwory, cytował melodje ludowe (m. i. polskie tańce). Gdzie tu może być mowa o strojeniu się w obce piórka? — Inaczej sprawa ma się u Händla. Ten człowiek, który tyle walczył, tak często był za życia przedmiotem polemiki, tyle słyszał zarzutów, jakoś nigdy nie spotkał się z zarzutem plagjatorstwa. A za życia Händla było wiadome, że wydatnie zapożycza. Nawet uczony angielski Crotch zestawił indeks 26-ciu autorów muzycznych, z których Händel bezceremonjalnie czerpał. — Mozart przerabiał w młodości dzieła Krystjana Bacha, wzorował się bardzo wyraźnie na włoskich buffonach i niemieckich singspielistach. Wielka fuga w „Reqiem“ Mozarta, zapożycza oba tematy od Händla. Ale o „nieuczciwości“ tak inwencyjnie bogatego muzyka, jak Mozart, nie może być mowy. Młody Beethoven bierze niekiedy gotowe formy Mozarta i bardzo wyraźnie wypełnia je swą, coprawda już w sensie bardzo samodzielną, muzyką. Jeszcze Dworzak zaleca swym uczniom szczegółowe przejmowanie struktury formalnej od klasyków. A dziś, „koloryty orkiestrowe“, złożenia dźwiękowe, najskrupulatniej kopjowane, nie uchodzą za plagjat!

Dlaczegożby plagjat miał się tylko ograniczać do zapożyczania pomysłu melodyjnego? Kartoteka kolorytów orkiestrowych należy dziś do normalnego warsztatu adepta kompozycji.

Na miljony komponujących, jak wielu stać na „własną twarz“? A jeżeli się na nią sili, to czyż zawsze muzyce wielki stąd pożytek? Na ambicji pisania „rzeczy niebywałych“ zaczyna się niejeden początkujący, co mu nie przeszkadza czasem całe życie nieświadomie iść w orszaku wybitniejszych od niego inspiratorów i stylistów, bardziej od niego pomysłowych....

Czerpać od innych, czy gardzić wszelkim wzorem? — oto jest pytanie. W gruncie rzeczy pytanie, nie tak na ostrzu noża postawione. Beethoven wchodzi na arenę jako konserwatysta. Ale robi największy przewrót w historji muzyki, jest rewolucyjny — bo nie może być innym. Nie goni za sukcesem. Raz tylko potrafił być „aktualny“, po zwycięstwie Wellingtona, kiedy jego symfonja wojny miała rzeczywiście wielkie powodzenie. A była to bodaj najsłabsza kompozycja Beethovena!

Ale za czasów Beethowena już pojęcia o własności autorskiej ustalają się. Zapożyczyć jakiś szczegół na to, aby go podać w stanie przetopionym i uszlachetnionym indywidualnie, to już kryterjum, które rozgrzesza na całej linji muzykę Wagnera, wraz z jej indywidualnie przemielonemi obcemi pierwiastkami. Niemniej rzesza plagjatorów nie przestaje istnieć. Niejeden włoski maestro operowy, kalibru pośledniejszego, przetrzebiał obce utwory, które (czasem niesłusznie) uważał za zapomniane. Niejeden fabrykant operetek poprostu kupował melodje, które szły potem pod jego firmą. Istnieją w Niemczech biura handlujące wszelakim pomysłem; biura naprawy kompozycji, istnieją specjaliści, którzy na zamówienie robią kompozycje konkursowe... Subtelny słuchacz wysłyszy niekiedy niecny manewr spryciarza. Ale taki krytyk, jak Samuel Johnson, który pierwszy na pojawiającego się „ludowego“ Ossjana powie bez wahania: humbug! — taki krytyk jest w muzyce rzadki. Przedstaw pan dowody plagjatu! — tu sprawa zaczyna się komplikować, rozstrzygają sędziowie, na podstawie orzeczeń rzeczoznawców, plagjat obudził sensację, wyrok zwykle wypada niesensacyjnie.

O wiele prostsza sprawa z jazzem, który nie rości sobie zbyt wysokich tytułów do autentycznego autorstwa, a nawet często przyznaje się w tytule do pożyczki. Ma zresztą swój odcinek własnej pomysłowości, ma swój własny styl i swoich własnych podrabiaczy... Może wreszcie powołać się na dawne praktyki u wielkich nawet kompozytorów, wskazać na czasy na plagjat mniej wrażliwe. Koncert „Bacha“, którym Wiéner - Doucet zaczęli swój pierwszy występ warszawski był — może mimo woli wykonawców — bardzo dowcipnym przytykiem dla tych, którzy tak łatwo zarzucają jazzowi strojenie się w obce piórka.

Dr. JOZEF REISS

IDEOLOGJA DZISIEJSZEJ MUZYKI

(Dokończenie)

Lecz długo trwać to nie mogło. Negacją żyć nie można! Eksperyment Schönberga okazał się abstrakcją, niezdolną do życia. Zwolna stracił Schönberg związek z współczesnością; zmalała gwardja wiernych uczniów; osamotniony musiał patrzeć na rozgrywającą się reakcję wobec jego zmechanizowanego konstrukcjonizmu w muzyce. Skończył się okres „inflacji“ muzycznej, rozpoczęła się epoka „stabilizacji“ ustalonych wartości.

7. Triumf rytmu — Nowy etos.

Muzyka weszła w nowe stadjum rozwoju. Z muzyki przemówić musi żywy człowiek. Nie można zamieniać jej w maszynę! I oto odezwał się jakby żywiołowy protest życia przeciw zmechanizowaniu muzyki. „Odzmysłowienie“ muzyki mogło być ciekawym eksperymentem czy wybrykiem mody, ale trwałych wartości mieć nie mogło. Życie wymaga czego innego! Postulatem życia jest siła, elementarny dźwięk, jego zmysłowe brzmienie, jego rytm. Zerwano tamy, któremi chciano przez czas jakiś powstrzymać ten naturalny nurt rytmu, na którym płynie muzyka. Wyzwolony z więzów mózgowej spekulacji, buchnął teraz jak gejzer z bezpośrednią siłą brutalny rytm, a z nim dokonało się odrodzenie muzyki. Ogarnęła ludzi radość zmysłowego brzmienia. I rozległa się hałaśliwa orgja rytmu. Cieszyło się nią pokolenie powojenne tak, jak cieszy się dziecko lub człowiek pierwotny działaniem tej elementarnej siły, którą jest rytm.

Tem tłumaczy się triumfalny pochód „jazzu“, tem zamiłowanie w zgiełku egzotycznej orkiestry, w której dominującą rolę odgrywają instrumenty perkussyjne: bębny, kotły, dzwonki, kołatki; tem tłumaczy się podniecające działanie synkopy, tak charakterystycznej dla tańców Negrów, Indjan amerykańskich i innych prymitywów. Tem tłumaczy się wkońcu fascynujący urok, jaki roztacza muzyka Strawińskiego zwłaszcza jego „Sacre du printemps“ (złośliwie zwane „Masacre du printemps“), gdzie wyładowało się młodzieńcze upojenie rytmem; fanatyczny entuzjazm, jaki budziła jeszcze przed kilku laty muzyka tej kompozycji, a właszcza ów żywiołowy „taniec młodzieńców“, dziś wydaje się nam czemś nieuzasadnionem i wprost niepojętem. Cem się zachwycano i upajano? oto niezmiernie naiwną i prymitywną rytmiką roztańczonego stada ludzkiego, które wytupuje obcasami jednostajny rytm.

Tensam zachwyt i dla tychsamych powodów budziła muzyka Beli Bartoka, zwłaszcza jego „Allegro barbaro“, jak również muzyka Paul Hindemitha: była w tym rytmie bezpośredniość, manifestacja życia czy eksplozja pragłosów przyrody. Rytm jest wszystkiem! Tak wygląda drugie stadjum w muzyce powojennej, a symbolem tej przewagi rytmu jest przewaga perkussji nad innemi instrumentami orkiestry. Nawet fortepian staje się instrumentem perkussyjnym; Hindemith żąda w swej „Suicie 1922“, by fortepian traktować tu jako interesującą odmianę bębnów i kotłów.

Nietylko taniec drga żywiołowością rytmu; zgiełk ulicy, rytm maszyn fabrycznych, ruch lokomotywy daje kompozytorom twórcze pobudki do nowych pomysłów rytmicznych. Przecież na tym pierwiastku oparł Artur Honnegger koncepcję swego poematu orkiestralnego „Pacific 231“.

Niebawem i ta fala upojenia się samym rytmem przepłynęła i ustąpiła miejsca nowym przemianom w ideologji muzyki współczesnej. Ale z rytmu i jego przewagi zrodziły się nowe wartości twórcze. Pamiętajmy, że w rytmie tkwi potężna siła socjalna, że rytm jest doniosłym czynnikiem uspołeczniającym, że jest regulatorem woli zbiorowej. Z tej nieocenionej wartości rytmu wypłynął nowy etos, moralne odrodzenie pokolenia powojennego.

Jaką rolę socjalną spełnia rytm, dowodem tego psychologja masy, psychologja rewolucji. Dynamikę rytmu wyzyskał w mistrzowski sposób Mod. Mussorgski w „Borysie Godunowie“, gdzie nastrój rewolucyjny nurtuje całą akcję, aż ostatecznie wybucha z nieokiełznaną siłą jako żywiołowy rytm buntu, organiającego tłum. Rytm ma niezwykłą siłę sugestywną: zgodna wola zbiorowości — to zgodny rytm. Z tych pierwiastków psychologicznych wytworzyła się nowa ideologja i program nowej muzyki.

Pismo muzyczne „Melos“, które stało się trybuną nowych haseł i organem nowych prądów w muzyce, tak sformułowało cele, do których zmierza ideologja dzisiejsza:

„Nam nie trzeba wyrafinowanej i chorobliwej muzyki, przepojonej intelektualizmem. Chcemy nowej muzyki, monumentalnej w swej prostocie, zdrowej i wyrosłej z poczucia zbiorowości, a tkwiącej korzeniami swemi w pieśni ludowej; pieśń ta będzie przyszłością naszej muzyki“.

A więc wola zbiorowa, duch zjednoczenia, kollektywizm, a nie egocentryzm jednostki — to hasło dzisiejszej ideologji. Z tego ducha zrzeszenia, zbiorowości ma dojrzeć nowa muzyka, nie dla jednostki przeznaczona, nie wytwór mózgowej roboty, nie artykuł zbytku dla tkliwych wzruszeń, ale muzyka pełna prostoty, przejrzysta w formie, dla wszystkich dostępna, muzyka zdrowej generacji.

Tak spełniły się postulaty socjologji: Wzrosło bowiem nowe pokolenie i stworzyło nowe formy życia społecznego. Zapanował duch zrzeszenia i organizacji. Destruktywna epoka wojny minęła. Rozpoczął się wśród młodzieży ruch harcerski, drużyny sportowe stały się szkołą dla wykuwania charakterów, dla kształcenia hartu i woli. Zgodny rytm zbiorowej organizacji przeniknął wszystkie warstwy społeczne. Echem tego przewrotu stała się muzyka. Ujęta w karby norm, świadoma swych celów społecznych, zwięzła, rzeczowa, wolna od szablonu i konwenansu, miała służyć ogółowi. Muzyka do użytku wszystkich! *Gebrauchsmusik*, podyktowana wolą zbiorowości! To trzecia i obecnie ostatnia faza w rozwoju dzisiejszej muzyki.

8. Renesans dawnych form.

W muzyce tej odgrywa nadal rytm wybitną rolę, Ale sam rytm dla siebie jest tylko elementarną siłą; wartości artystycznej nabiera dopiero przez melodję. I oto teraz w tem ostatniem stadjum muzyki współczesnej dochodzi znowu do głosu zepchnięta dotąd na dalszy plan melodja. Naturalnie różna od tej melodji, jaką rozbrzmiewał uczuciowy romantyzm; melodja wolna od sentymentalnych przymieszek subjektywnego liryzmu, zdrowa, jędrna, pełna życia. W związku z taką melodją powstaje nowy styl i nowe formy.

Tu śpiewa bowiem nie jednostka, tu nie roztkliwia się senzytywność subjektywizmu, lecz tu ma śpiewać zbiorowa jednostka, bezosobista, masa; tu przemówić ma dusza zrzeszenia (czyto młodzieży, czy robotników czy rozbawionej drużyny): tak powstaje więc muzyka zespołowa, towarzyska, oparta na wielogłosowości, polifonji. Pierwiastek emocjonalny wysunięty tu niejako poza nawias; w pieśni melodja nie kryje się niejednokrotnie ze słowem, lecz jest linją, która łączy się z drugiemi linjami melodyjnemi i splata się w polifoniczną architektonikę.

Wzorem tej polifonji jest technika dawnej muzyki wokalnej XVI. wieku, technika motetowa oparta na zasadach imitacyjnych i technika wielogłosowego madrygału:

Głos płynie za głosem, wstępując kolejno; powstaje całość, nie jako wykładnik mego osobistego nastroju, nie jako psychologiczna forma, lecz jako przejrzysta, objektywna forma o charakterze dekoratywnym. Do opanowania tej techniki trzeba przedewszystkiem znajomości rzemiosła muzycznego, pewnego i ścisłego opanowania środków technicznych. A więc nie sentymentalizm osobistych zwierzeń, nie fantazja, tylko objektywny, „rzeczowy“ ton przenika tę muzykę. Tem się tłumaczy to zdumiewające dzisiaj zjawisko np. w Niemczech, mianowicie olbrzymie zapotrzebowanie formy kanonu; wydaje się tam całe tomy nowych kanonów, wskrzesza się dawne kanony mistrzów XVI. wieku: oto renesans starej muzyki.

Nawet instrumentacja unika subjektywnego czy psychologicznego zróżniczkowania; nie skrzypce — jak w muzyce romantycznej to było — dominują, przewagę mają raczej instrumenty dęte; zresztą niema żadnego stałego schematu instrumentacji. Dobrowolnie i przypadkowo zebrane instrumenty, między niemi znowu wskrzeszone gitary i lutnie, „czakan“ tworzą improwizowaną orkiestrę, która wykonywa kompozycje, oparte na tej samej technice imitacyjnej, co muzyka wokolna: a więc inwencje, suity, fugi i tp. A poprzez całą tę muzykę przewija się nuta melodji ludowej, nuta pełna prostoty, przystępna dla wszystkich.

I opera dostosowała się do nowych form życia. Technicznie traktowana jako czysto muzycza konstrukcja wprowadza całe sceny jako fugę, jako passacaglię (Hindemith, Křenek, Alban Berg), lecekważy słowo, dbając tylko o formę czyto jako arja, czy duet czy chór. A w swym charakterze zrywa ta opera z patosem dramatu muzycznego i jego ciężkim aparatem orkiestralnym, a zwraca się z upodobaniem do prymitywów teatru, gdy dramat był jeszcze zabawą, maskaradą, improwizowaną komedją *del' arte*, groteską, ironją; stądto i w dzisiejszej operze owa mieszanina rewji, operetki, kabaretu i filmu; z wyżyn patosu dramatycznego schodzi opera na niziny życia.

9. Odrodzenie uczucia.

Takie jest oblicze nowej muzyki. Przeważa w niej strona techniczna, konstrukcyjna nad stroną emocjonaloą. Ideologja tej muzyki czerpie swą treść z ducha dzisiejszej epoki, z życia społecznego i jego charakteru: Nie jednostka, lecz kollektywizm, zbiorowość!

Czy jednak można usunąć poza nawias te dwie potężne wartości życiowe, jakiemi są osobistość i pierwiastek uczuciowy? W muzyce musi drgać nuta osobista, musi odezwać się głos serca! W przeciwnym razie, gdy braknie tych dwóch pierwiastków, muzyka stanie się pustą, zmechanizowaną i bezduszną igraszką formy, a przestanie być muzyką. Nie idzie o to, żeby muzyka miała przesadny gest afektacji i patosu, bo to pozbawiłoby ją najcenniejszej nuty tj. szczerości i bezpośredności; idzie o to, by dała bodaj przeczucie tego, co tętni na dnie serca. Niechaj będzie głosem człowieczeństwa!

I dzisiaj widome są już znaki, zapowiadające przedświt nowej epoki, odrodzenie uczucia. Znowu romantyzm, długo gnębiony i potępiony, odepchnięty z ironicznym gestem, rozpoczyna się budzić do życia. Dokonywa się odwrót od haseł „rzeczowości“ i absolutnej formy. Zwycięża odwieczna tęsknota człowieka za przyrodą, jej potęgą retoryki, jej patosem bez sentymentalizmu: tu chroni się człowiek z zgiełku wielkich miast, by w podziwie i ukojeniu stanąć wobec niepojętej piękności innego świata.

Poprzez szeregi młodzieży idzie zdrowy ruch bezpośredniego obcowania z przyrodą: w Niemczech owa *Jugendbewegung*, którą do życia powołał Aug. Halm, zatacza najszersze kręgi; z jej ideologji wyrosła nowa muzyka, której apostołem jest Fritz Jöde i Paul Hindemith. Wędrowne włóczęgi, *Wandervögel* idą, tak samojak ich przodkowie romantyczni, z pieśnią na ustach i duszą, wrażliwą na piękno.

Są nadto inne jeszcze objawy odrodzenia uczucia: muzyka religijna. Od dwóch wieków nie przemówiła ta muzyka tak głębokim i szczerym tonem, jak dzisiaj. To przecież wymowne. W tem dowód bowiem, że muzyka dzisiejsza przestaje być tylko zmechanizowaną konstrukcją, że znowu staje się ona przeżyciem uczuciowem, głębokiem wzruszeniem serc. Odżywa romantyzm!

I znowu muzyka łkać będzie łzami bólu i radości i znowu śpiewać będzie dziękczynny hymn radości!

Z nowych wartości życia zrodzi się nowa ideologja.

WITOLD ZECHENTER

SACRÉ-COEUR

Coraz ciszej — jak sen — jak miłość —
coraz smutniej — jak płacz — jak rozłąka —
i samotnie po Montmartrze się błąkać
krętaniną zaułków zawiłą.

Coraz szarzej — tu niema latarni
ani reklam płonących czerwono —
może serca czyjeś w takt tu płoną?
za tą szybą — może zbrodnia czarna?

Tam, daleko, bulwary rechocą —
tu jest cicho jak w starym Krakowie —
nagle — w górze — biali aniołowie
białe skrzydła wznieśli ponad nocą.

Są ogromni — jak wieże kościołów —
nad Montmartrem — coraz jaśniej — wyżej —
nad płonącym wznieśli się Paryżem
biali, jaśni, z lekką mgłą u czoła.

Ku nim idę jakichś ulic bramą
wyrzeźbioną rynsztokami błota —
coraz smutniej — jak płacz — jak tęsknota
i jak miłość wszędzie tasama.

Skamienieli! Jak pomnik ze skrzydeł —
niedostępni — a jakże bliscy —
noc deszczowa w gwiazdach ich wybłyszcza
i po gwiazdach ku nim, w górę, idę.

Białe schody — rzeźby i kamienie —
Sacré-Coeur — biały kościół Montmartru —
aniołowie skamienieli w gąszcz kwiatów —
wielkich białych kwiatów ponad ziemią.

U stóp moich ulice się splotły —
miljon świateł Paryż we mgle spala —
Sacré-Coeur — święta wizja biała —
ale ja już nie umiem się modlić.

MIECZYSŁAW OPAŁEK

KOBIETA I HARFA

Harfa jest tak starą, jak piramidy i zwoje papirusów. Za sędziwą jej metrykę uważać można staroegipskie wykopaliska, pokryte płaskorzeźbą. Najpierwotniejszy kształt harfy, zachowany w rysunku na okruchach kamiennych, dowodzi niezbicie, że instrument w zamierzchłej dobie swego dzieciństwa, powstał z łuku. Z Egiptu przeszedł do ościennych narodów, a więc i starożytnej Judei. Gwarzą o nim biblijne karty Starego Testamentu. Z nich dowiadujemy się, że król Dawid subtelną grą na harfie łagodził gniew Saula, a kiedy arkę przymierza wprowadzano uroczyście na górę Synaj, poprzedzał ją orszak Lewitów, ustrojonych w białe szaty i przygrywających na harfach.

Do Europy zdążała harfa szlakiem północnym, przez Skandynawię, Szkocję, Irlandję. Z biegiem czasu doskonalono jej kształty, wzmacniano brzmienie wątłego pierwotnie tonu. Dodano jej skrzynię rezonansową, a w roku 1720 zaopatrzył ją Hochbrucker w pedały, podnoszące o pół tonu brzmienie każdej struny. Dalszych ulepszeń dokonał słynny Erard w Paryżu.

W ręku bardów celtyckich stała się najpoetyczniejszym instrumentem, opiewającym sławę i urok rycerskiego średniowiecza. Przez długie czasy była przedmiotem osobliwego kultu i ręce zwykłego śmiertelnika i zjadacza chleba tknąć się jej nie śmiały. Nie dosięgały jej też twarde i surowe rygory prawa. Zubożałemu człekowi wolno było zabrać za długi cały dobytek, od zajęcia wolną była jednak w każdym wypadku, harfa.

Pieśni Osjana srebrzą się od wspomnień o harfie i kaledońskich minstrelach. Równą czułością darzył harfę Walter Scott, którego urzekła wizja średniowiecza. W poemacie „Dziewica jeziora“ zwracał się do instrumentu wytrąconego z rąk bardów, z taką inwokacją:

Harfo północna! długo w mroku zapomnienia
Nad źródłem San-Fillanu zwieszona z gałęzi,
Wiatr chyba z gór rodzinnych zbudzi twoje brzmienia,
Nim bluszcz zawistny, pnąc się po strun twych nawięzi
Ujmie każdą i w pętach milczenia uwięzi.
Harfo bardów! czyż głos twój nie zasłynie szerzej
Jak cichy szelest liści, albo szmer strumienia?
Nigdyż mistrz biegłą dłonią strun twych nie uderzy
Budząc westchnienia dziewic i uśmiech rycerzy?
Nie tak było za dawnych czasów Kaledonu,
Gdy minstrel z tobą w ręku na ucztach przewodził,
Gdy nucąc bój lub miłość rycerskiemu gronu
Ośmielał bojaźliwych i dumnych łagodził.
Zmieszany z strun twych brzmieniem głośny poklask gości,
Wszystkie ich czucia tchnęły echem twego tonu,
Bo treścią każdej pieśni był smutek miłości,
Wielkie dzieła rycerzy, lub chwała piękności.
O, obudź się raz jeszcze! Lubo dłoń niewprawna
Którą cię z grobu mistrzów ima wieszcz zuchwały,
Obudź się! choć w niej może twa potęga dawna
Ozwie się ledwie echem swojej dawnej chwały!
Niech jedną pierś rycerskie przenikną zapały,
Jedno serce poczuje wieszczych natchnień dreszcze,
Przed jednem okiem z grobu wstanie przeszłość sławna,
Nie daremnie już będą brzmieć twe struny wieszcze —
Sam tu więc czarodziejko! obudź się raz jeszcze!...

(Przekład Odyńca)

Za czasów Walter Scotta, a nawet w okresie poprzedzającym jego działalność twórczą, obudziła się w istocie czarodziejka. Zapanowała jednak wyłącznie w salonach high-life‘u, w wytwornych komnatkach niewieścich, jako instrument najmodniejszy, powolny wymogom pozy. Nie zadowalniało to oczywiście autora „Iwanhoe“, bo myślą i sentymentem tkwił romantyk w czasach wędrownych śpiewaków, w błękitnych mgłach dalekości dziejowej. Pragnął widzieć harfę w mocnych dłoniach bardów kaledońskich, gdy tymczasem oplotem nagich ramion, obejmowały ją tylko wytworne panie. Według twierdzenia historyka kultury, tajemnica powodzenia harfy na salonach tkwiła w tem właśnie, że pozwalała ona damom ukazywać piękne ramiona w pełnym dekolcie. Pokrywało się to zresztą w zupełności z gustem epoki. Odrzuciwszy przesadne przeładowanie w stroju rokokowym, hołdując krojom greckim, przykrócił styl epoki u schyłku XVIII wieku znacznie szatki niewieście, dając strojnisiom licencję na modne obnażanie ramion i nóg. „Strój godzien był epoki — pisze Kraszewski. „Panie chodziły boso w koturnach, w muślinowych sukienkach, podpinanych wieńcami z kwiatów, tak, aby noga po kolana była odsłoniona“. Obnażoną nogą naciskano pedał harfy, wdzięcznym ruchem niezakrytych ramion ogarniano jej trójkątną ramę, wykwintnie niekiedy rzeźbioną. W tem wszystkiem była stylowa poza, udrapowana według wzorów antycznych, przykrócająca ruchy do powściągliwego umiaru.

W powszechniejsze użycie na salonach weszła harfa przed rewolucją francuską, właściwy jednak okres jej panowania przypadł na czasy republiki i cesarstwa. W dobie modnej sielanki i wyrozumowanego powrotu do natury pod wpływami Russa, dzwonił instrument bardów kaledońskich w sztucznych zagrodach wiejskich i szaletach, które wśród polanek i zagajników wielkopańskich parków, porozrzucał kaprys i przesyt kobiet, zmęczonych przerafinowaną i bujną dziwacznością kultury rokoka. Później w czasach wielkiej rewolucji, gdy zgrzytał potwornie ostry nóż gilotyny, przycichł nieco czuły dźwięk harfiany, by ożyć w całej pełni, z zwycięskim trzepotem złotych orłów, w epoce empiru.

Niedługo jednak nastąpił zmierzch harfy. Wypłoszyła ją z salonu i estrady inwazja fortepianu. Coraz doskonalsze typy nowego instrumentu wytwarzała firma Pleyela, zapełniał też rynek fortepianami swej fabrykacji sławny Erard, ten sam, który w swoim czasie doskonalił harfę. Wiek XIX jeszcze do swej połowy nie dobiegł, a już harfa postradała w zupełności prawa obywatelstwa. Nowe pokolenie znało ją już tylko ze słychu.

Popularność swą zatrzymała harfa jedynie w Czechach, gdzie długo wędrowały z nią po podwórzach, a może jeszcze wędrują domokrążne śpiewaczki. Jakże odbiegła jednak ta harfa wyglądem swoim od harf pieszczonych ręką snycerza i pozłotnika w czasach napoleońskich! Kształty jej niewytworne, prostej roboty. Jest szara i surowa, jak dola pieśniarki, grywającej na podwórzach i po szynkowniach. I inną być jej nie trzeba. Boć na harfę taką nie pada już pozłota salonów, nie wieńczą jej już girlandy kwiatów, a tylko biją w nią groszaki, za piosenkę tania zapłata, a tylko chluszcze po niej deszcz, lub pył uliczny na niej osiada, wierny towarzysz wędrownej pieśniarki.

Wytworna w swych linjach ozdobnie wykrętnych, wyrafinowanie zdobiona, błyska harfa dziś już tylko z tła wykwintnych sztychów portretowych. Taką jest na litografji Aubry Lecomtea, przedstawiającej salon pani Récamier, taką jest również na obrazach Girodeta, Vigée-Lebrun i innych.

*

W Polsce, wrażliwej na kulturę zachodu, miała harfa również okres swojej świetności. Rozbrzmiewała po salonach, wciskała się do dworów szlacheckich. Sprowadzano metrów, którzy w arkana gry na harfie wtajemniczali młode adeptki sztuki. A były one, mimo odmiennych warunków geograficznych, jak kropla wody takie same, jak ich rówieśnice zagranicą. Modnie sentymentalne, przesycone



Jan Matejko: Aniołek z harfą.

uczuciowością „Nowej Heloizy“. Ot, naprzykład, taka panna Konsolata Wittówna (wymyślne imiona były bardzo w modzie), córeczka komendanta Kamieńca Podolskiego! Przerost modnej tkliwości, objawiał się u niej stanem wprost chorobliwym. Panienka drżała jak listek pod wpływem urojonej przykrości, a całe zajęcie jej stanowiła lektura romansów, gra na gitarze lub harfie. Szczególnie harfa była jej instrumentem faworytalnym. Podkomendni ojca, pana pułkownika Wittego, przesuwali się koło przeczulonej panienki na palcach, przynosząc jej w podarunku struny do harfy, sprowadzane z Wiednia. Szczególnie nieszczęśliwymi czuli się oficjerowie, gdy na salonach komendanta przyszło im słuchać gry panny Konsolaty. Najlżejszym szmerem, skrzypnięciem buta, nie wolno było mącić nastroju i wniebowzięcia delikatnej harfiarki. Jeśli się coś takiego zdarzyło, panna zalewała się łzami, a ojciec parskał z gniewu, jak świadczy list kapitana Rożnieckiego do przyjaciela: „Wieczór św. Jana — pisze on — pod smutnemi poczęty auspicjami; panna Konsolata bowiem miała wielkie do grania usposobienie, słuchać musieliśmy tkliwych tonów, aliści niewczesny śpiew pijanego mieszczanina, dolatujący z ulicy przez otwarte okno, przerwał te zapały muzyczne. Śmiałka ukarano, ale humor nie wrócił dobry, panienka posmutniała, a tak wszyscy zwarzeni rozeszli się wcześnie“.

O ile uczuciowość i muzyka panny Konsolaty Wittówny występuje w pewnej krzywiźnie karykaturalnej, o tyle konterfekt duchowy innej Podolanki, panny Anny Grabianczanki, starościanki liwskiej, niepozbawiony jest rysów sympatycznych. Grywała i ona na harfie, bez tych grymasów jednak, które uprzedzały do Konsolaty. Gra panny Anny musiała być naprawdę niezwykła, skoro do Ostapkowic zjeżdżano się licznie i głównie poto, by jej muzyki posłuchać. Zachwycał się grą starościanki Kościuszko, stojący obozem w tych stronach z wojskiem, słów pochwały nie szczędził też Anulce ks. Michał Kleofas Ogiński, sam muzyk wybitny i twórca słynnych polonezów.

W Warszawie celowała w mistrzowskiej grze na harfie Zofja Hauke, z domu Lafontaine, córka nadwornego lekarza króla Stanisława Augusta, a żona późniejszego ministra wojny, Maurycego Hauke. Na stołecznej estradzie wystąpiła też z koncertem na harfie w roku 1834 hrabianka Starzyńska.

Nastrojowa muzyka harfy, wplotła się nitką najsmętniejszych wspomnień w żywot Mickiewicza. W dworze Wereszczaków w Płużynach, nad opiewanem jeziorem Świtezi, miała i umiłowana Maryla swą harfę. Znał dobrze poeta dźwięki tej harfy, wspomina też o niej w przepysznym, a zarazem najsmutniejszym może wierszu: „Precz z moich oczu“!

...Czy zadumana w samotnej komorze
Do arfy zbliżysz nieumyślną rękę,
Przypomnisz sobie: właśnie o tej porze
Śpiewałam jemu tę samą piosenkę...

WACŁAW BOROWY O CHESTERTONIE

Wacław Borowy: **Gilbert Keith Chesterton.** 325 str. Z portretem. Krakowska Spółka Wydawnicza. Kraków 1929.

W otaczającej rzeczywistości i w samych sobie znajdujemy dwa przeciwstawne i nieusuwalnie heterogeniczne pierwiastki. Nie dają się one pogodzić, a jednak są w nas pogodzone. Będąc syntezą sprzeczności, stanowimy, wraz z całą przyrodą, żywy paradoks. Nasz rozsądek ustawicznie przeczy naszemu rozumowi. Skończoność i nieskończoność jawią się nam jako zarówno niemożliwe. Paradoks jest naszym żywiołem, gdyż poza Bogiem, w którym sprzeczności się rozwiązują, wszystko jest paradoksalne. Dlatego, kiedy chcemy poprzestać na sobie, Bóg wydaje się nam największym paradoksem, podobnie jak domy zdają się biec, gdy siedząc w pędzącym wagonie, myślimy, że pociąg się nie rusza.

Paradoksem można igrać, można też nim szermować. Bawi się nim, jak wielobarwną mozaiką, Oscar Wilde; niby z hartownym brzeszczotem w mocnej dłoni, wyrusza z nim na krucjatę Gilbert Keith Chesterton.

Nie wyobrażam sobie, by można było o Chestertonie lepszą napisać książkę, niż ta, którą daje nam Wacław Borowy. To nawet, co inni zarzucają jej być może: — jej umyślna bezosobowość, jej sprawozdawczość, — mnie się jako poważna przedstawia zaleta. Chesterton bowiem — to nietylko artysta wielkiej miary, to także bardzo samowiedny, bardzo autokratyczny myśliciel; chodziło zatem nie o wydobycie na jaw, zintelektualizowanie jemu samemu nieświadomych składników, jakichś *disiecta membra* rozumowych (jak to najczęściej bywa w krytyce literackiej), lecz raczej o możliwie zwarte a globalne streszczenie doktryny filozoficznej, estetycznej, religijnej nader wielostronnej, różnorodnej i w szczegółach przemyślonej.

Powiodło się to w całej pełni; systematyczność ujęcia wprost imponuje. Co za Giewonty „fiszek“ wypadło zgromadzić, aby, jak to czyni Borowy, każdą postawę myślową omawianego twórcy zilustrować powołaniem się na mnóstwo najrozmaitszych jego dzieł-studjów, powieści, wierszy, artykułów, — hojnie rozsianych na przestrzeni lat trzydziestu.

Chesterton! Czyż jest na świecie apologeta rozkoszniejszy (bo nic tu nie bywa *de tripode dictum)* i bardziej przekonany *(adiaphora* dlań nie istnieją)? Ale w tym jego niezrównanym humorze czai się pewne groźne niebezpieczeństwo zewnętrzne. Wywód zabawny może się obyć bez logiki; „a skoro może, — powiada sobie czytelnik, — to się też obywa“. Tylko ktoś ciężko dotknięty baryencefalją może się nie śmiać przy lekturze Chestertona; i ten śmiech przysłania nam „głębsze znaczenie“. Wyznam, że i ja, entuzjasta i tłumacz genjalnego tłuściocha, miewałem niekiedy wątpliwości, czy ta i owa idea nie jest naciągnięta dla konceptu....

Wdzięczny jestem monografji Borowego za odpowiedź dobitnie przeczącą. Polski krytyk wyświadcza przez to angielskiemu pisarzowi usługę pierwszorzędną, a przekład tej książki przydałby się nietylko we Francji, Niemczech czy Italji, lecz i w ojczyźnie Chestertona. Ogromną bowiem jest krzywdą, brać za wierutne żarty to, co aż zdumiewa trafnością, rozległością perspektyw, dogłębnem sięgnięciem w metafizykę stosunków człowieka do Boga i świata.

Proszę się zastanowić nad takiemi naprzykład „paradoksami“:

— Z naszym słabym duchem, zestarzeli byśmy się w wieczności, gdyby nam śmierć młodości nie zachowywała.

— Z doliny widzi się wielkie rzeczy; ze szczytu góry tylko małe.

— Cieszę się z gwiazd, słońca, drzew i morza, bo istnieją bezemnie.

— Jest to jeden z miljona szalonych żartów prawdy, że nie wiemy nic, dopóki nie wiemy, co to jest nic.

— Jest jedna tylko rzecz niezbędna: wszystko. Reszta to marność nad marnościami.

— Ziemia bez nieba nie jest naprawdę nawet ziemią.

— Pozostawcie biały słup samemu sobie, a będzie on wkrótce słupem czarnym.

— Najmłodszych ludzi powinno się uczyć najstarszych rzeczy.

— Z niebezpieczeństwa niema innego wyjścia, jak tylko niebezpieczne.

— Te właśnie rzeczy, których nie możemy zrozumieć, są rzeczami, które musimy przyjąć za pewne.

Czy to aby żarty?...

Nie, to tak dalece nie żarty, że zaiste u Chestertona — jak u Słowackiego w ostatnim okresie — mimo przepyszny talent poetycki, filozofja stanowczo wybija się na plan pierwszy. Słusznie też czyni Borowy, rozpoczynając swą pracę od rozdziałów pod nagłówkami: „Radość“, „Pokora“, „Wielkie przypomnienie“, „Poezja prozy“, „Klimat wieczności“ i t. d.

Do większego polotu w dziedzinie czystej spekulacji, Anglicy nas, ogólnie biorąc, nie przyzwyczajają. To co występuje u nich pod mianem filozofji, mybyśmy w dziewięćdziesięciu wypadkach na sto nazwali psychologją czy etyką praktyczną. Pragmatyzm — doktryna beznadziejnie upośledzająca prawdę na rzecz „dobra“ — zdaje się najbardziej odpowiadać ich psychice. Jesteśmy więc radośnie zaskoczeni, widząc, jak się ten „poeta i publicysta“ pewnie porusza w zakresie noetyki. Tęczowe banknoty jego aforyzmów zawsze mają złote pokrycie w trzeźwym skarbcu jego intelektu; a weksle dowcipu są żyrowane najrzetelniejszą dobrą wiarą. Całokształt, jaki się wyłania z monografji Borowego, to prawdziwy system, we wszystkich częściach spoisty, choć go Chesterton wypracowywał nie w prolegomenach ani przyczynkach, ale w balladach, nowelach, wesołych fejletonach.

Krytycyzm jest niezbędny; sceptycyzm umiarkowany bywa pożyteczny; sceptycyzm absolutny jest niemożebny. Znamienne to, że tylko „TAK!“ potrafi stać o własnych siłach; bezwzględne „NIE!“ przeczy samemu sobie i skrycie się wyradza w kulawe „tak“. — Poglądy Chestertona, to antyteza agnostycyzmu. Jest religjantem — chrześcijaninem — katolickim neofitą; znać tu konkretyzację wierzeń. A działała przytem nie naiwna prostoduszność, lecz wiara w potęgę rozumu poznawczego, dawnych racjonalistów godna, a wzbogacona o dorobek nowej myśli filozoficznej.

(Tu czytelnik robi mi uwagę: Miałeś pisać o książce Borowego, nie o Chestertonie. Racja! Nim się więc wyczerpie zakreślona przez surowego Redaktora ilość wierszy, zanotujemy co następuje:)

Praca wzorowo udokumentowana. Mam wrażenie, że Wacław Borowy czytał wszystkich autorów, na których się Chesterton bodaj przelotnie powołuje. Te zwięzłe odsyłacze po kilka wierszy, to owoc skrupulatnej lektury; tak jest naprzykład przy wykładzie chestertonowskich zapatrywań na ewolucjonizm, na *contingence des lois de la nature* na ekonomję społeczną, na socjalizm...

W części końcowej, zatytułowanej „Ekspresja“, mamy już nie opracowania, lecz świetny szereg wnikliwych essayów, że wymienię tylko rozdziały o humorze, o paradoksach i truizmach, o obrazach i symbolach.

Chesterton oddawna ofiarował Polsce swą rycerską miłość; Polska odwzajemnia mu się tą piękną książką o nim.

Czesław Jastrzębiec-Kozłowski

WIELKI SUKCES PROPAGANDY DAWNEJ MUZYKI POLSKIEJ ZA GRANICĄ

Chór mięszany katedry poznańskiej, będący jednym z najlepszych chórów w Polsce i pozostający pod kierownictwem ks. Dra Wacława Gieburowskiego, oraz szwajcarski zespół chóralny „Motet et Madrigal“, założony i dyrygowany przez Dyr. Dra Henryka Opieńskiego, koncertowały niedawno w miastach zagranicznych, mając w programie dzieła chóralne wielkich kompozytorów polskich XVI, XVII i XVIII wieku, jak, Wacława z Szamotuł, Mikołaja Gomółki, Mikołaja Zieleńskiego, Bartłomieja Pękiela, Andrzeja Paszkiewicza, Grzegorza Gerwazego Gorczyckiego. Chór poznański koncertował w Pradze, chór szwajcarski w Belgji i Holandji (po wycieczce do Francji). Cała bez wyjątku prasa tych krajów wyraża się o popisach tych chórów z jak największem uznaniem, a pochwały te, przeniesione na dzieła staropolskich mistrzów, nie znajdują wprost słów zachwytu dla dawnej muzyki polskiej. Były one dla obcokrajowców rewelacyjną niespodzianką, nie przypuszczano bowiem, że Polska posiadała tak bardzo wybitnych kompozytorów. Zainteresowanie było tak wielkie, że na koncertach obydwóch chórów zjawili się wszyscy krytycy muzyczni. Czeski krytyk zauważa, że muzyka polska stała daleko wyżej, niż czeska. Belgijscy i holenderscy krytycy nazywają dzieła naszych mistrzów „skarbami“, które „dają świadectwo o niespodziewanem bogactwie

duchowem". Są to „skarby piękna". I w ten sposób piszą inni, wchodząc niekiedy w szczegóły wykonywanych arcydzieł, aby wykazać ich niespożytą wartość, która świadczy o wielkości dawnej muzyki polskiej i jej przedstawicieli, z których tylko zaledwie kilku było reprezentowanych w programach zagranicznych popisów tych dwóch chórów. Nie śpiewano nawet samych najwybitniejszych dzieł naszych mistrzów. Czegoż nie czytalibyśmy w tych entuzjastycznych krytykach, gdyby jeszcze dodano dzieła Marcina Leopolity, Marcina Mielczewskiego, Jacka Różyckiego, Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego i innych?! Dość, że jeden z wymienionych dyrygentów, pisząc o powodzeniu naszej staropolskiej muzyki u obcych, dodaje nie bez żalu, że zainteresowanie nią u obcych jest większe, niż... w samej ojczyźnie tych wielkich mistrzów. Niestety — wystarczy spoglądnąć na programy koncertów naszych zespołów chóralnych, aby tej cierpkiej uwadze przyznać zupełną słuszność. Pomyślmy tylko spokojnie: chór szwajcarski śpiewa w Szwajcarji, Francji, Belgji i Holandji dzieła polskie, gdy tymczasem w Polsce, polskie chóry dzieła te ignorują.... Jest to niebywała groteska, będąca w stanie obudzić najgłębszy żal, jeśli nie gniew i oburzenie. Czyżby może niedowierzanie w doskonałość tych dzieł? Niechże więc zarządy naszych towarzystw chóralnych przeczytają głosy obcych, podane w styczniowym zeszycie „Przeglądu muzycznego", a może ockną się z towarzyskiej drzemki i rozpoczną intenzywną pracę.... Wszakże istnieją u nas wydawnictwa dawnej muzyki polskiej, publikujące ustawicznie coraz to nowe arcydzieła staropolskie, dla których najwybitniejsi przedstawiciele krytyki zagranicznej nie mają dość słów podziwu. Wydał Dr. Józef Reiss cały psałterz Mikołaja Gomółki, wydał ks. Dr. Wacław Gieburowski dzieła mistrzów takich, jak Wacław z Szamotuł, Zieleński, Gorczycki, i inni, prof. Dr. Adolf Chybiński wraz z gronem współpracowników i prof. Kazimierzem Sikorskim wydał dotychczas 5 obszernych zeszytów z dziełami Mielczewskiego, Pękiela, Jacka Różyckiego i St. S. Szarzyńskiego („Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej" w Warszawie) — jest więc w czem wybierać, bo w publikacjach tych znajdujemy obok trudniejszych, także łatwe, a nawet bardzo łatwe utwory, a wszystkie są bez wyjątku piękne i zwracające uwagę swą odrębnością i oryginalnością. Dlaczegoż więc przechodzić koło nich z obojętnością i ignorancją? Tem bardziej, że nie są to utwory obce dla ucha współczesnego słuchacza koncertowego...

Lwów posiada szereg chórów. Który z nich uwolni się jako pierwszy od zarzutu zupełnej obojętności wobec arcydzieł staropolskiej muzyki? Który z nich udowodni, że niesłusznem byłoby twierdzenie, iż dawną muzykę polską łatwiej słyszeć za granicą, niż w Polsce? Czekamy!!!

NOWE WYDAWNICTWA MUZYCZNE

ŚLĄSKA BIBLJOTEKA MUZYCZNA

Zapoczątkowana przez „Śląską Bibljotekę Muzyczną" akcja wydawnicza, mająca na celu popieranie polskiej literatury pieśniarskiej, przedewszystkiem chóralnej, zasługuje na żywe uznanie i poparcie, jako świadcząca o wzmożonem zainteresowaniu na tem polu twórczości. Oczywiście nie sama jednak produkcja ilościowa rozstrzygnie o tem, ale w pierwszym rzędzie artystyczny poziom kompozycyj. Ten ostatni wzgląd powinien być właściwie sam przez się zrozumiały, i jako taki, warunkiem *sine qua non* wszelkiej twórczości muzycznej wogóle, która wtedy tylko jest usprawiedliwioną, jeżeli jest rzeczywiście potrzebną. Nasza literatura chóralna lat ostatnich niezawsze trzymała się tej zasady, idąc z małemi wyjątkami, po linji najmniejszego oporu. Tym wyjątkiem są w pierwszym rzędzie „Pieśni Kurpiowskie" *Karola Szymanowskiego*, stanowiące w swoim rodzaju wzór kompozycji chóralnej, będącej opracowaniem pieśni ludowych, ale opracowaniem o bardzo wysokich walorach artystycznych.

Karol Prosnak: **Trzy utwory na chór mieszany a Cappella. Op. 39.**

Utwory K. Prosnaka, a mianowicie: „Kołysanka", „Wicher" i „Nocturne", wszystkie trzy do słów J. Prosnaka, zasługują na uwagę. Zwłaszcza pierwszy z nich odznacza się ładną, płynną melodyką i gładką formą, oraz dobrem brzmieniem. W drugim znajdujemy trafnie zastosowaną gamę całotonową w melodyce. Trochę banalny w melodyce i harmonice jest natomiast „Nocturne". Naogół jednak kompozycje Prosnaka są pożądanym nabytkiem w naszej literaturze chóralnej.

Stan. I. Rączka: **Sześć utworów na chór mieszany a Cappella. Op. 3.**

W skład zbiorku wchodzą dwa utwory do tekstów Zegadłowicza („Symfonja nocy" i „Impromptu"), dwa do tekstów Asnyka („Barkarola" i „Zaczarowana Królewna"), wreszcie jeden do słów Zdz. Dębickiego i jeden do słów Or-Ota. Pierwszy wykazuje pewną chwalebną dążność do wyjścia poza obręb zużytych środków harmonicznych, głównie zapomocą wprowadzenia trójdźwięku zwiększonego, harmonizującego melodję, opartą na skali całotonowej. Najbardziej udanym z całego zbioru jest bezwarunkowo „Impromptu", gdzie udało się kompozytorowi stworzyć pewien specyficzny natsrój. „Zaczarowana Królewna" i „Pieśń o Nieznanym Żołnierzu" obracają się w kole nieco zużytych efektów, przedewszystkiem harmonicznych.

B. Wallek-Walewski: **Krakowiak.**
M. Świerzyński: **Panicz i Dziewczyna.**
P. Nowowiejski: Madrygał — **Jaś zakochany.**
St. M. Stoiński: **Żebym wiedział.** Op 5. Nr 2.
J. Gawlas: **Przyszła baba do fararza, Przygoda Jasia z burkiem.**

Największą popularność zyska tu niewątpliwie „Krakowiak" B. Wallek-Walewskiego, szczery w swej prostej inwencji melodyjnej, charakterystyczny rytmicznie i bardzo dobrze opracowany. Zwracają też na siebie uwagę rodzajowe utwory J. Gawlasa, zdradzające świetny zmysł humoru w muzyce i talent ilustracyjny. Natomiast pieśni Stoińskiego i Świerzyńskiego, choć naogół poprawnie napisane, nie zdołają żywiej zainteresować ani swą treścią muzyczną, ani rodzajem faktury. Pewne dane do popularności ma też madrygał Nowowiejskiego.

St. Lipski: **Wiosna.**
F. Sachse: **Śląska pieśń ludowa.**
Z. Maczyński: **Z twoich kości hetmanie.**
P. Maszyński: **Zima.**
K. Hławiczka: **Zostań pieśni.**
St M Stoiński: **Rozmowa z piramidami.**

Zeszyt ten jest bezwarunkowo najsłabszy ze wszystkich. Wszystkie zawarte tu utwory, choć nawet wznoszą się niekiedy do poprawnej techniki i dobrego brzmienia (Stoiński), stoją na niewystarczającym poziomie pod względem linji melodyjnej i efektów współbrzmienia. Ich nieinteresująca rytmika i mocno zużyta faktura są typowym przykładem twórczości, „idącej po linji najmniejszego oporu". Staje się ona tem bardziej bezcelowa, w im większej pozostaje dysproporcji w stosunku do użytego tekstu („Rozmowa z piramidami"). Kiedyż wyzbędziemy się nareszcie owego taniego sentymentu i sztucznej, wyperfumowanej „ludowości", by ją zastąpić zdrowym, szczerym akcentem i prawdą wyrazu? I dlaczego właśnie literatura nasza chóralna ma pod tym względem pozostawać tak długo wtyle poza resztą polskiej twórczości muzycznej?

St. Ł.

PLASTYKA

Wystawy gwiazdkowe zwykle mało dają powodów do zachwytów. I ostatnia nie stanowiła wyjątku, z zebranych utworów prawie żaden nowych wrażeń nie dostarczał. Były to prace znane, znanych artystów i artystek, prace napewno nie najlepsze. Wystawy zbiorowe p. Bartkowskiego, Wachtla, Lama, Rychter-Janowskiej, Żurawskiego i zbiór wyrobów, zwanych metaloplastyką, były wprawdzie bardzo interesujące, ale w twórczości owych artystów, nie stanowią epoki. U p. Lama widzieliśmy nieraz bardziej żywy i piękny koloryt, a monotonne barwy ostatnich obrazów, „Smutny chłopiec" np. raczej przygnębiająco działają. — Bardzo miłe rysunki kolorowe p. Wachtla, mają może wartość jako wspomnienia, ale nie jako dzieła sztuki. Z małym wyjątkiem nie różnią się od tysiąca innych szkiców z południa. — Podobnie dworki i wnętrza p. Rychter-Janowskiej. Obrazy p. Bartkowskiego cechuje żywy koloryt i szczególna stylizacja postaci, z którą spotykaliśmy się w jego dawniejszych, może lepszych utworach tego samego rodzaju. Znani i zasłużeni artyści, jak p. Ćwikliński, p. Dolińska, Harland-Zajączkowska, Klar, Rosenowie (ojciec i syn) przyczynili się do uświetnienia tej dosyć szarej wystawy.

Wystawa zrzeszenia plastyków „Artes" nie jest pozbawiona interesu. Na czoło wybija się p. Mieczysław Adam Wysocki, który w portretach, a szczególniej w naturze martwej wykazuje dużo umiejętności. Nie są to rzeczy zupełnie nie widywane przedtem, ale są to rzeczy godne stanąć obok im podobnych, pełne plastyczności, poczucia formy i kolorów. Pejzaże są może mniej powabne, ale przecie świadczą o pewnej znajomości i szczerości pojmowania. P. Sielski Roman usiłuje zniekształcić niektóre formy ciała ludzkiego i końskiego, co mu się zresztą udaje. Dlaczego umieszcza pierś pod brodą i dlaczego robi ciała koloru pierników, tego rozwiązywać nie będziemy, ale tam, gdzie oddaje formy brył, więc w pejzażach, znać jego dobry rysunek, którego się wypiera w utworach innych. P. M. Reichówna jest z tych modernizujących, najmniej indywidualna. Może owładnęła lepiej tą uświęconą techniką, dlatego robi wrażenie bardziej dojrzałej, ale zato nie różni się niczem od całego zastępu innych taksamo malujących. Z p. Janischa Jerzego dekoracją trudno się pogodzić. Może być, że ten rodzaj kolorytu, który sobie upodobał, doprowadzi go kiedyś do rzeczy pięknych, tymczasem jest to szukanie, czasami bardzo interesujące, np. w fantazji dekoracyjnej, gdzie symetryczne rysunki są umyślnie różne — ale prócz zaciekawienia, nie wzbudzają innych uczuć. Pejzaże — w rodzaju zabawek są przecie także pojmowane jak część dekoracji, ale i one są jakby jeszcze nie wykończone. — Projekty p. Krzywobłockiego są godne uwagi, jak i drzeworyty Tyrowicza i szereg projektów p. Wojciechowskiego.

Dr. Wacław Moraczewski.

KONCERTY

AKADEMJA ku czci śp. dyr. Mieczysława Sołtysa odbyła się staraniem Związku Muzyków-Pedagogów. Piękne i wzruszające przemówienie wygłosiła p. Marja Kelles-Krauzowa, następnie prof. H. Ottawowa odegrała poetycznie dwa utwory fortepianowe M. Sołtysa: Intermezzo z opery „Opowieść kresowa" i „La brise". Pierwszy utwór, jako wyciąg fortepianowy, daje pojęcie o wielkiej wartości artystycznej oryginału. Drugi odznacza się pogodą i filuterną lekkością. Obydwu utworom umiała ceniona artystka nadać właściwe zabarwienie. Żeński chór Konserwatorjum pod batutą prof. Pelagji Sternalówny wykonał fragment słynnego oratorjum „Śluby krolewskie". Przygotowanie i brzmienie chóru było bez zarzutu. Numer pieśni solowych odpadł z powodu niedyspozycji śpiewaczki.

BERTA KIURINA, primadonna Opery wiedeńskiej, olśniewała niegdyś swym miękkim sopranem i wysoką kulturą muzyczną. Dziś jeszcze „resztki magnackiej fortuny" każą mieć szacunek dla tej artystki, jakkolwiek środki wokalne nie pozwalają już na dawne efekty (szczególniej wyżej średnicy). Wysokie poczucie stylu i smak artystyczny zajaśniały w arji z „Wesela Figara" (Mozart), a wzorem mistrzowskiego wykończenia i nastroju był osobliwie utwór Griega „Ein Schwan".

EMIL TELMANYI jest skrzypkiem przeciętnej miary. Wykonanie każdego utworu wywołać musiało poważne zastrzeżenia co do stylu, interpretacji nuanców, a nawet intonacji.

W. G,

ARTUR RUBINSTEIN. Znakomity artysta, ulubieniec lwowskiej publiczności, dał program piękny i zajmujący, jednak tym razem wykonanie nie stało na tej wyżynie, na jaką zdobyć się może pianista tej, co on miary. (Niezapomniany koncert w zeszłym sezonie!). Nerwowe i zbyt szybkie tempa (Sonata Liszta i utwory Szopena) obniżały powagę dzieła i zacierały ich plastykę. Odegraniem utworów nowoczesnych wzbudził Rubinstein zachwyt publiczności. — Liczne naddatki wykonał pięknie, z właściwym mu polotem i brawurą.

H. O.

Z FILHARMONJI WARSZAWSKIEJ. W niedzielę dnia 12 stycznia na koncercie popołudniowym w Filharmonji warszawskiej p. Argasińska z towarzyszeniem orkiestry wykonała cztery pieśni profesora Konserwatorjum warszawskiego Jerzego Lefelda.

Pieśni te o fakturze współczesnej i bardzo interesujących harmonjach, wypływających ze stałej prawie polifonji w instrumentacji, wytwarzają w słuchaczu nader subtelne nastroje, wprowadzając go w świat muzyki, idącej z czystego natchnienia, opartej na wielkiem fachowem doświadczeniu i wiedzy wokalistycznej. O p. Argasińskiej można tylko to powiedzieć, że jest urodzoną śpiewaczką, o wysokiej kulturze muzycznej i przepięknym sopranowym głosie.

St. Kazuro.

JUBILEUSZOWE WYDANIE „BIBLJOTEKI BOYA"

O Boyu i jego „Bibljotece" nieraz miałem już sposobność rozmawiać z Czytelnikami „Lwowskich Wiadomości Muz. i Lit.". Czyż zresztą trzeba zachwalać i przekonywać, iż oto właśnie jest doborowy i znakomicie spolszczony zbiór dzieł, dzięki którym nietylko poznajemy się bezpośrednio z istotną kulturą francuską, ale również otrzymujemy ten rodzaj strawy duchowej, jakiego literaturze naszej i nam samym najwięcej było brak. Nawiązujemy mianowicie nici z przeszłością, nawet z tą z przed kilku wieków, w sposób tak wyjątkowo rozkoszny, jak tego chyba nie dałoby się pomyśleć na żadnej innej drodze, za pośrednictwem żadnej innej literatury, conajmniej w tak jednolitej ciągłości następstwa wieków. Weźmy np. takiego Villona. Przecież to wiek XV-ty. A jakiż ów Villon (dla nas w tłumaczeniu Boya oczywiście) niezrównany, jak jego poezja nic nie utraciła ze swej bezpośredniości oddziaływania na nas. I autora za autorem przytaczaćby można z „Bibljoteki Boya" właśnie, aby powtórzyć o każdym z nich to samo, choć różnym do nas przemawiają językiem i pozwalają nam zagłębić się w różne dziedziny życia ludzkiego, w rozmaity sposób rozszerzają i pogłębiają naszą wiedzę o duszy ludzkiej. Bo też Boy, choć ogranicza się do mniej lub więcej oficjalnie uznanych arcydzieł literatury francuskiej, nie dobiera ich na podstawie podręcznika, nie odgrzebuje dzieł szacownych, a martwych, lecz wybiera właśnie te, których urok, choć gdzieniegdzie przyprószony patyną stylu epoki, wyszedł zwycięsko z próby czasu, których treść zdolna nas nieraz więcej zająć, niż niejeden z utworów, pisanych w dobie nam współczesnej.

Ale są to wszystko rzeczy dostatecznie już chyba Czytelnikom znane i, skoro brak miejsca nie pozwala nam na przyjemność zagłębienia się w szczegóły, na możność spróbowania swych sił w kierunku dokładniejszej interpretacji oddzielnych dzieł lub ich twórców, musimy poprzestać na ogólnikowem przypomnieniu wartości i miary tego niezwykłego doprawdy wyniku, jaki dają dwudziestoletnia praca jednego człowieka, zajętego ponadto innemi — jak wiadomo — dociekaniami literackiemi, a ostatnio, nawet i społecznemi. Bo oto choćby świeżo wydane: Boya-Żeleńskiego „Bronzownicy" (Warszawa 1930, Rój), rzecz mająca przełomowe znaczenie w badaniach nad biografją Mickiewicza; Boya-Żeleńskiego: „Piekło kobiet" (Warszawa 1930, Alfa), poruszające jedno z najbardziej palących zagadnień naszego prawodawstwa i naszej kultury obyczajowej; Boya-Żeleńskiego wydanie „Poganki" Narcyzy Żmichowskiej (Kraków 1930, Krakowska Spółka Wydawnicza, w klasycznej „Bibljotece Narodowej" serji I., tom 121), wraz z poprzedniemi wydaniami i studjami o tejże autorce („Biała róża", „Czy to powieść", „Ludzie żywi"), ustalające nowy pogląd na jeden z najciekawszych fenomenów literatury polskiej w połowie ubiegłego stulecia...

Wspominamy tu o tem mimochodem, aby na podstawie li tylko nowości wydawniczych uplastycznić rozległość umysłowości Boya, jego wprost balzakowską pojemność i balzakowski ogrom pracy.

Zamiarem bowiem naszym jest powiedzieć Czytelnikom, że Boy, dobiegając w swej Bibljotece przekładów arcydzieł literatury francuskiej setki tomów, podejmuje jubleuszowe jej wydanie. Wychodzić ono będzie w tomach jednakowego formatu, drukowanych na dobrym bezdrzewnym papierze, jednolicie oprawnych. Nabywać je można drogą prenumeraty (Warszawa, Wyd. Alfa, Marszałkowska 113). Ale to nie wszystko. Znajdą się w niem rzeczy nowe, bo choćby na pierwszy ogień idzie ‚Lamiel" Stendhala, owego ulubionego dziś mistrza współczesnych nam powieściopisarzy psychologicznych. Ale i dawniejsze przekłady zupełnie będą odnowione, to znaczy, raz jeszcze przejrzane i poprawione. Kto zaś zadał sobie trud, aby porównać dwa wydania tego samego przekładu Boya, ten zrozumie, że to nowe wydanie będzie istotnie nowem.

Oto, co dziś chciałem Czytelnikom powiedzieć, w pełni się radując, iż zawodowo uprawiając krytykę literacką, w danym wypadku mogę być tylko entuzjastą.

Kazimierz Czachowski

VARIA

Pocieszający objaw. Firma Gebethner i Wolff w Warszawie przystąpiła do druku 3-go wydania „Historji muzyki" dra J. Reissa, stałego współpracownika naszego czasopisma. Świadczy to o wzrastającem u nas zainteresowaniu sprawami muzyki i o poważnem ich traktowaniu, co z uznaniem notujemy.

Jakób Wassermann: **Aleksander w Babilonie.** Powieść. Przełożył Kazimierz Czachowski. Kraków-Warszawa. Wydawnictwo „Panteon" Kraków, Księgarnia Powszechna. Cena Zł. 7.

„Aleksandra w Babilonie" porównywano z „Salammbo" Flauberta, dzięki równie dokładnym i rozległym studjom nad epoką, oraz dzięki równie przenikliwej intuicji w odtworzeniu ducha czasu. Na tle twórczości Wassermanna „Aleksander w Babilonie" zajmuje stanowisko wyjątkowe, nietylko dlatego, że jestto powieść historyczna, napisana w stylu tak bardzo dziś poczytnego rodzaju romansów biograficznych, ale również przez to, że autor okazał się tu mistrzem w odtwarzaniu przeszłości dziejowej oraz prozaikiem o wyjątkowym w danym razie zacięciu poetyckiem. Jestto zarazem pod względem artystycznym najbardziej wykończone jego dzieło. O ile bowiem w powieściach współczesnych Wassermann niejednokrotnie robi ustępstwa na rzecz tendencji społecznej, o tyle w „Aleksandrze w Babilonie" jest zawsze i w każdym calu poetą. Tem silniej przemawia do czytelnika idea utworu, przeciwstawienie potężnej indywidualności ludzkiej gromadzie oraz beznadziejna samotność duchowa jednego z największych władców, organizatorów i wojowników świata. W tym obrazie dziejów Aleksandra Wielkiego, owego Napoleona wieków starożytnych, wzniósł się Wassermann na szczytowe wyżyny ogólnoludzkiej prawdy, dając równocześnie osnuty głęboko melancholijnym nastrojem romans człowieka. Czyta się go z niesłabnącem napięciem i z rzetelnem wzruszeniem. Jest to bezsprzecznie jedna z najwybitniejszych powieści europejskich.

Po polsku wydano ją bardzo estetycznie, w wyśmienitym przekładzie znanego krytyka literackiego Kazimierza Czachowskiego, odtwórczym nietylko co do treści, ale i pod względem poetyckiego stylu.

„Prodrom". Z Francji i Polski, gdzie się w ostatnim lat dziesiątku najwięcej nad Wrońskim pracuje, zainteresowanie tym filozofem zdaje się obecnie przerzucać nawet do opornych wszystkiemu co polskie Niemiec. Pisali o nim przed kilku laty m. i. tak wybitni uczeni jak muzykolog Feliks Weingartner i myśliciel Bruno Willy. — Obecnie z radością witamy ukazanie się „Prodromu" w niemieckim przekładzie: Hoene Wroński *Prodrom des Messianismus oder der absoluten Philosophie. Übersetzung aus dem französischen Original von E. S. Kommissionsverlag und Druck von Gerhard Stalling, Oldenburg i. O. 1929,* 140 str. Portret Wrońskiego. — Wydanie skromne, lecz miłe w swej schludnej prostocie. Tłumacz dał wstępne słowo, gdzie bardzo skrupulatnie wyjaśnia terminologję polskiego myśliciela. W suplemencie znajdujemy rozprawę Paulina Chomicza, wyjętą ze sprawozdań Polskiej Akademji Umiejętności, a której tytuł brzmi w przekładzie: *Hoene-Wrońskis Schöpfungs-Gesetz als Grundlage zur Umgestaltung des menschlichen Wissens.*

Korespondencyjny kurs teatralny dla kierowników i reżyserów teatrów ludowych.

Związek Teatrów Ludowych w Warszawie zorganizował 8-mio miesięczny kurs korespondencyjny dla kierowników i reżyserów teatrów ludowych. Kurs ten ze zrozumiałych przyczyn wzbudził u miłośników sceny wielkie zainteresowanie. Program kursu obejmuje wszelkie przedmioty z zakresu teatrologji. Wykłady prowadzone przez wybitnych znawców literackich i artystycznych dają bogaty materjał teoretyczny i praktyczny. Każdy, komu dobro sceny ludowej leży na sercu, a przedewszystkiem wszyscy kierownicy i reżyseży teatrów amatorskich powinni skorzystać z wymienionego kursu. Opłata za wykłady wynosi miesięcznie zł. 6. Informacje i zapisy przyjmuje Związek Teatrów Ludowych w Warszawie ul. Tamka l. 1. — Tel. 238-58 P. K. O. 3464.

Piąty Walny Zjazd Związku Teatrów Ludowych w Warszawie odbędzie się w dniu 2 lutego 1930 roku. Program zjazdu obejmuje między innemi sprawozdanie z dziesięciolecia istnienia Związku. Pokazy i referaty z dziedziny kultury teatralnej na wsi i w mieście. Zjazd zapowiada się bardzo liczny, co tłumaczyć należy tem, że coraz większe rzesze interesują się teatrem ludowym. Uczestnicy korzystać będą ze zniżki kolejowej. Bliższe informacje oraz szczegóły programu wraz z kartą uczestnictwa wysyła na żądanie Związek Teatrów Ludowych w Warszawie ul. Tamka 1.

Uwaga! Nakładem Związku Muz.-Ped. wyszły kartki korespondencyjne z podobizną śp. dyr. Mieczysława Sołtysa. Cena 30 groszy za sztukę. Dochód ze sprzedaży przeznacza się na budowę Domu Muzyków. Wzywamy wszystkich Członków do intensywnej sprzedaży kartek wśród uczniów i znajomych. Po kartki zgłaszać się należy do p. Janiny Bäumel, ul. Bielowskiego 6. II p.

Świat Kobiecy. Na treść nru 2 składają się następujące artykuły: Wieniewska: Maryla Wolska, profil poetycki; K. Brończyk: Kasztelanowa Kamieńska; St. Dzikowski: Kobiety na galerach; H. Filochowska: Markiewicz; Outsider: Szkoła średnia ogólno-kształcąca; Maliban: Pisać i mówić; St. Dz.: Umierający zbytek; Obserwator: Rozmyślania; Kronika:Przegląd książek i t. d. W części praktycznej artykuły z higjeny i kosmetyki, gospodarstwa domowego, z dziedziny mody, towaroznawstwa; artystyczne roboty ręczne, śliczne modele balowe i łatwe do wykonania w domu kostjumy maskowe dla pań i dzieci.

„Nowiny Muzyczne i Teatralne". Pojawił się Nr.9, zawierający następujące ciekawe artykuły i sprawozdania: W. F.: Opera warszawska a radjo. E. Świerczewski: O organizacji teatru w Polsce. Władysław Fabry: Stanisław Gruszczyński z cyklu „Portrety literackie artystów polskich". Gryf: Aktorzy i sztuka aktorska (II). Dr. Jan Niezgoda: Dom Pieśni. Prof. Irak: O stosunkach muzycznych w Polsce. K. Brończyk: Teatry lwowskie. E. Morawski: Koncerty paryskie. J. Sokolicz-Wroczyński: Premjera „Rywali" w teatrze Polskim. Kulisy. Z opery. Koncerty. Permjery zagraniczne. Kronika i repertuar. „Nowiny muzyczne i teatralne" pojawiają się w każdy wtorek i są wszędzie do nabycia.

Wywiad z J. E. Płomieńskim. W „Głosie Literackim", wychodzącym w Warszawie, w nrze 15 ogłosił p. Bogusław Zatorski wywiad literacki ze znanym krytykiem J. E. Płomieńskim, stałym współprac. naszego czasopisma. W wywiadzie tym wypowiada się Płomieński na temat kryzysu myśli krytycznej i jej stosunku do współczesnej literatury polsk. Cała kampanja literatury twórczej przeciw krytyce ma swe źródło w odwiecznej rywalizacji między myślą kształtującą, koordynującą, a procesem mgławicowej, nieustalonej, narastającej rzeczywistości literckiej. Obowiązkiem krytyki jest konieczność konfrontowania jej czynów artystyczn. uzurpacyj, z systemem obowiązujących wartości. Płomieński podkreśla przemiany w aparacie badawczym nowej krytyki i rozszerzenie jej sprawdzianów z psycho-estetycznych na psycho-socjologiczne również.

Za najwybitniejszych krytyków uważa przedstawicieli starszego pokolenia: K. Irzykowskiego i O. Ortwina, z młodszego: W. Borowego i L. Pomirowskiego. Z poetów zalicza do najzdolniejszych F. Przysieckiego,J. A. Gałuszkę, W. Słobodnika, K. J. Iłłakowiczównę i J. Brzostowską, a z powieściopisarzy: Z. Nałkowską, J. Kadena-Bandrowskiego, J. Wiktora, Z. Kossak-Szczucką i St. Grabińskiego.

Państwowa nagroda muzyczna. Pod przewodnictwem prof. lwowskiego uniwersytetu, dra Adolfa Chybińskiego odbył się dnia 26 stycznia b. r. w Departamencie Sztuki w Warszawie sąd konkursowy państwowej nagrody muzycznej na rok 1930. Nagrodę w wysokości 15 tysięcy złotych przyznano Ludomirowi Rożyckiemu za operę „Eros i Psyche".

Czesław Marek, znakomity kompozytor polski (suita, symfonja), zamieszkały w Zurychu w Szwajcarji, zrezygnował ze stanowiska dyrektora Konserwatorjum w Poznaniu.

Ks. Dr. Wacław Gieburowski otrzymał od papieża tytuł Monsignora.

Z Budapesztu. Ukazał się tu pierwszy w języku węgierskim lexikon muzyczny w 2 tomach. Dział polski opracował profesor lwowskiego uniwersytetu dr. Adolf Chybiński. Autorem lexikonu jest znakomity muzykolog dr. Benedykt Szabolcsi, odkrywca wielu tańców polskich, znajdujących się w bibljotekach i archiwach węgierskich. Nakładcą lexikonu jest A. Győző.

Lewskimmi: „IRYSY"
(Poezje)
Skład główny: „Dom Książki Polskiej',
WARSZAWA, pl. 3 Krzyży 8.
Żądać we wszystkich księgarniach.

Redaktor: Władysław Gołębiowski.
Wydawca: Polski Związek Muzyków-Pedagogów we Lwowie.
Drukarnia L. Wiśniewskiego. — Lwów, ul. Ossolińskich 16. — Telefon 1-43.